

Wandelweiser

por Michael Pisaro



FOTO 1. the wandelweiser composers ensemble (joachim eckl)

Wandelweiser es una palabra

Wandelweiser es una palabra que designa a un grupo particular de personas que se han comprometido, a largo plazo, a compartir su trabajo y trabajar juntas. Todavía me parece un milagro que nos hayamos descubierto y que hayamos seguido funcionando durante más de diecisiete años: venimos de diferentes trasfondos musicales, vivimos en diferentes partes del mundo y nos sentimos libres de seguir caminos separados cuando es necesario. De hecho, el “grupo” como tal nunca se reúne como un todo, e incluye a otros además de los compositores: músicos, artistas, escritores, amigos. En Haan (cerca de Düsseldorf) hay una oficina donde se recopilan partituras, se mantiene el sitio web y se publican grabaciones. Este lugar, dirigido con cariño por Antoine Beuger, es esencial para la existencia continua de la organización, pero no para las profundas conexiones que existen entre nosotros.

Nuestro sentido de una misión compartida se debe, creo, a los innumerables momentos musicales y artísticos hermosos que hemos experimentado juntos.



FOTO 2. antoine beuger

Edition Wandelweiser fue el nombre que Burkhard Schlothauer le dio a la incipiente compañía editorial y discográfica que fundó con Beuger en 1992. Supongo que significa “señal de cambio” si uno lo entiende como una combinación de *Wandel* con *Wegweiser*; o quizás más literalmente, “cambiar sabiamente” [change wisely] (o, si uno entiende la segunda parte como *Weise*: ¿hombre sabio del cambio?). Sea lo que sea lo que signifique, nunca me sentí completamente cómodo con el nombre, pero siempre lo he entendido un poco con humor, como algo que simplemente surgió de la mente lingüísticamente inventiva de Burkhard, más que como una descripción de algún tipo de programa estético. (Estoy bastante seguro de que no estaba tratando de indicar que fuéramos especialmente sabios.) En cualquier caso, Antoine había conocido recientemente a Jürg Frey, Chico Mello, Thomas Stiegler y Kunsu Shim y debe haber parecido que tenían lo suficiente en común (no solo musicalmente) como para unirse. Tenían la sensación de que tenía que haber una manera de hacer las cosas fuera de las ricas y confiadas nuevas organizaciones musicales de Alemania y

Suiza, además de la sensación de estar fuera del status quo que estas organizaciones crearon. Con el paso de los años se unieron varios más, incluidos yo mismo, Manfred Werder, Carlo Inderhees, Radu Malfatti, Marcus Kaiser, Eva-Maria Houben, Craig Shepard, André Möller, Anastassis Philippakopoulos (y varios otros que se han ido desde entonces: entre ellos Makiko Nishikaze y Klaus Lang) y luego, en algún momento, pareció que había suficiente gente, aunque seguimos conociendo a (muchos) otros músicos interesantes. (Hablaré más sobre esto más adelante).

Los primeros años de la organización fueron bastante dinámicos. Los miembros iban y venían. Durante un tiempo hubo conexiones con Edition Thürmchen en Colonia y Edition Mikro en Zurich, otros dos colectivos editoriales de música de vanguardia. Durante un período de unos cinco años, a partir de mediados de los años 90, Wandelweiser tuvo una asociación con otro grupo de interpretación y edición, llamado Zeitkratzer (toda la organización estaba agrupada bajo el paraguas de la traducción inglesa de ese nombre: Timescraper). Burkhard era el único que pertenecía a ambos grupos. En ese momento Zeitkratzer (dirigido por Reinhold Friedl) estaba más orientado hacia el lado electrónico en vivo del espectro de la música experimental. Aun así, hubo una buena cantidad de superposición entre los dos grupos, ya que Zeitkratzer grabó obras de Schlothauer, Malfatti y Beuger, y tuvo como miembros a músicos como Axel Dörner y Ulrich Krieger, que compartían algunas preferencias estéticas con los compositores de EW. Sin embargo, después de 2000, los dos grupos tomaron caminos separados (algunas asociaciones continúan: desde 2007, Ulrich Krieger enseña en CalArts).

Wandelweiser en 1992

En 1992, se trataba de una corriente musical excepcionalmente oscura —casi invisible, incluso al margen de la vanguardia experimental. No había señales de ella en Norteamérica ni, hasta donde yo sé, en ningún otro lugar fuera de Alemania y Suiza. Uno sólo la habría descubierto por casualidad.

Así es como me enteré. Kunsu Shim —quien, aunque ya no formaba parte de Wandelweiser, fue crucial para el desarrollo estético del grupo— estaba de visita en Chicago en el otoño de 1992 (con su pareja, el compositor alemán Gerhard Stäbler). Kunsu, de origen coreano, había vivido varios años en Alemania. Era muy tranquilo (y un poco tímido), pero amigable, lo opuesto a los bulliciosos “nuevos tipos de música” estadounidenses que conocía en ese momento, y la primera persona que conocía en mucho tiempo que quería hablar sobre la música de John Cage y Morton Feldman.



FOTO 3. john cage (ben martin)

Cage había estado de visita en la Universidad Northwestern, donde yo enseñaba, durante unas semanas en la primavera de 1992. Había muerto en agosto de 1992 y su nombre todavía estaba muy presente. En esa época —y creo que durante la mayor parte del largo período posterior a la publicación de *Silence* (1961)— parecía que los músicos estaban más interesados en discutir las ideas de Cage que su música. Para Kunsu, la música de Cage y de quienes trabajaron con él y siguieron su estela era más radical y más útil que la escritura: porque tenía tantos cabos sueltos y cables vivos que aún debían explorarse (algo que también encontraría más tarde en otros compositores de Wandelweiser). Así, *4'33"* no se veía como una broma o un koan zen o una declaración filosófica: se escuchaba como música. También se veía como una obra inacabada en el mejor sentido: creaba nuevas posibilidades para la combinación (y comprensión) del sonido y el silencio. En pocas palabras, el silencio era un material y una perturbación del material al mismo tiempo.

En 1990 comencé a poner silencios relativamente largos en piezas, sin saber realmente por qué lo hacía. Quería dejar de decirles a los músicos qué hacer con cada detalle y comenzar a crear posibilidades para que los intérpretes exploraran un sentido particular e individual del sonido dentro de una estructura simple y clara que yo les proporcionaría. Pero me sentía como si estuviera solo en estos intereses. Parte de la circunstancia detrás de Wandelweiser es la extraña sincronía: en esa época, varios de nosotros (incluidos Kunsu, Antoine, Jürg, Manfred y Radu) estábamos

haciendo intentos más o menos tentativos en esta dirección, sin ser conscientes en absoluto de que había otros que lo hacían.

Kunsu Shim y mi primer encuentro con la música silenciosa

Kunsu me dio algunas cintas de su música. Una de ellas consistía en una pieza reciente para marimba titulada *...floating, song, female...* (1992). ¡Apenas había sonidos en esa cinta! Me cautivó al instante. Un silbido de la cinta, unos pocos ruidos incidentales (una silla, una tos, algunos otros sonidos irreconocibles) y, de vez en cuando, una única nota de marimba corta y abrupta que parecía surgir de la nada: como la punta afilada de un lápiz perforando una hoja de papel o un globo rojo en un cielo despejado. (Más tarde me enteraría de que el intérprete estaba en una escalera y, de vez en cuando, dejaba caer mazos sobre el teclado. No estoy seguro de si esto habría afectado mi respuesta a la pieza). Era a la vez tan clara, tan simple que hasta un niño de 3 años la entendería, y, sin embargo, al mismo tiempo tan misteriosa y compleja en su efecto.

Estas primeras piezas de Kunsu, que incluían además *vague sensations of something vanishing* (cuarteto de cuerdas y contrabajo, 1992), *marimba, bow, stone, player* (1993), *expanding space in limited time* (violín solo, 1994) y las *chamber pieces* (1994) parecían poner el mundo patas arriba. En *expanding space in limited time*, el arco a veces se mueve sólo la mitad de su longitud en cinco minutos. Si vieras al violinista tocando, pensarías que se trata de una instalación escultórica viviente en lugar de música. En una interpretación de la pieza en el Pick-Staiger Hall de Northwestern en 1994, tardé 20 minutos en oír algún sonido del violín. Una vez que empecé a oírla, a lo largo de las casi dos horas de duración, la música se volvió casi increíblemente rica: parecía haber más sonido, más comprimido apretadamente en este mundo en miniatura, que en las complejidades estadísticas de Xenakis (o el black metal de Burzum). La música también revelaba la complejidad del “silencio” en sí. El silencio en la música no era el cese del sonido, ni siquiera un gesto: era un *sonido diferente*, con más densidad que los sonidos producidos por los instrumentos.

Sin disculpas

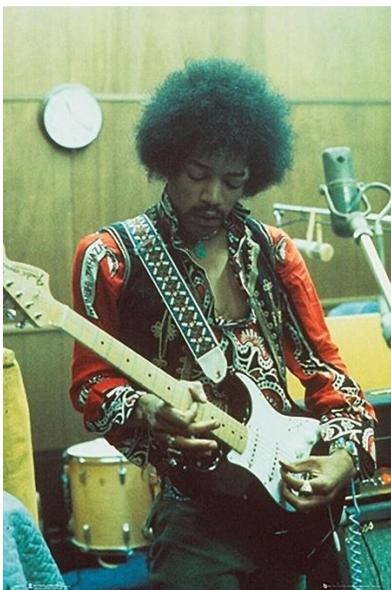


FOTO 4. jimi hendrix

¿Por qué nos gusta lo que nos gusta? Este suele ser el punto más difícil de explicar. ¿Por qué un músico con formación como yo, alguien que creció escuchando y estudiando a Jimi Hendrix y el avant-rock, el free jazz y la música clásica, decidió de repente que la música con muy poco sonido era lo más emocionante del mundo? Básicamente, todos los miembros de Wandelweiser tienen una versión de esta historia. He pasado mucho tiempo reflexionando sobre qué era lo que resultaba tan fascinante e inspirador de esta pieza (y de las otras piezas de esta dirección que estaba empezando a escuchar). He llegado a la conclusión de que, si bien es posible rastrear los momentos que podrían haber preparado el escenario para tal reacción, la reacción en sí es inexplicable. No es, en su raíz, lógica. No se desprende de nada parecido a un proceso paso a paso. Tomas una decisión en un momento y, de repente, has dado un paso hacia una bifurcación del camino. Aterrador y tranquilizador; extraño y familiar; emocionante y normal: todo a la vez.

No hay ninguna *razón* para amar esta música. Uno simplemente la ama (o no). La estética y la historia vienen después de ese hecho. Los ensayos (como este) no harán que te guste más y, en última instancia, no defenderán su existencia continua. Lo último que querría hacer es *normalizar* algo que sigo encontrando extraño.

Una vez que uno *ha* dado el giro hacia este extraño camino, se abre un mundo de diferencias. Lo que parece un estrecho pasadizo desde la entrada, resulta tener todo tipo de caminos, senderos, estaciones de paso; se convierte en un mundo propio. Pequeñas diferencias musicales que para algunos podrían parecer simplemente

inflexiones (por ejemplo, la diferencia entre un silencio de 50 y 60 segundos, o de unos pocos decibeles, o la diferencia de timbre entre un trombón grave o una guitarra eléctrica, o entre el silencio digital y el silencio grabado) se vuelven intensamente interesantes para quienes trabajan con ellas. Como había recibido cierta formación en entonación justa, esto me resultaba familiar: la diferencia entre una tercera mayor temperada y una tercera mayor justa (5:4) es, para algunos, poco importante; y, para otros, de importancia fundamental. (Si alguien dice de un tipo de música que “toda suena igual”, es muy probable que me interese. En mi experiencia estética es más agradable crear mi propio paisaje a partir de cosas que son aparentemente iguales, que recibir un grupo de cosas diversas que ya marcan sus propias posiciones claras en el mapa).

Para terminar la historia de Kunsu

La grabación de la música de Kunsu fue sin duda mucho más allá de lo que yo había hecho. Pronto me proporcionó algunas partituras más en esta línea (no había muchas en ese momento) y algunas grabaciones. Fue entonces cuando conocí por primera vez la música de Antoine (su increíble *lesen, hören: buch für stimme*, para voz y cinta de 1991) y Jürg (su muy simple y hermosa *Invention* para piano, de 1990). [Más tarde se hizo evidente que tanto Frey como Beuger llevaban un tiempo moviéndose en esa dirección: Frey se alejó gradualmente, a partir de los años 1980, de su orientación hacia la música de la Escuela de Nueva York de los años 1960, y Beuger, que ya en su adolescencia había convertido los silencios en piezas, retomó la composición a finales de los años 1980 y principios de los años 1990 con piezas como *Schweigen, hören* para orquesta (1990), muy probablemente la primera pieza que sonó como una pieza de “Wandelweiser”.]

Kunsu y yo nos volvimos a encontrar poco más de un año después (1994, creo), y después de eso, sin que yo lo supiera, se tomó la libertad de enviarle a Beuger algunas de mis partituras recientes. Unos meses después recibí una llamada telefónica de Antoine y tuvimos una larga conversación (cualquiera que haya tenido el placer de una de estas largas conversaciones telefónicas con Antoine sabrá qué experiencia increíble puede ser), al final de la cual me preguntó si estaba interesado en unirme al colectivo.



FOTO 5. plantas desérticas (morro copiapó, bahía inglesa, rodrigo santos)

Poco después, en un viaje a Alemania, conocí por primera vez a un grupo de los miembros actuales (Antoine, Jürg, Burkhard, Chico, Thomas) y de los que pronto lo serían (Radu, Carlo). ¡Era un grupo increíble de gente interesante, fuerte, diversa, estimulante y muy divertida! Fue como encontrarse con algunas de las plantas del desierto de Walter Zimmermann en medio de la fértil y elevada cultura de Europa central (a pesar de que algunas procedían originalmente de Corea, Brasil y lugares poco de moda de Suiza, Austria y Holanda).

Hacer sonidos con *stones*

Una de las cosas en las que participé durante ese viaje en el otoño de 1995 fue una grabación de *Stones* de Christian Wolff en el taller del apartamento de Burkhard Schlothauer en Berlín. Me encanta el disco, pero el proceso de grabación en sí fue inolvidable. Tuvimos un solo ensayo: lo justo para que todos se adaptaran al entorno de grabación y vieran lo que hacían. Cada persona hizo su propia versión de la partitura, con unos requisitos mínimos de Antoine: creo que diez sonidos, como cada uno quisiera entender eso, que se producirían a lo largo de los 70 minutos de duración de la grabación. Naturalmente, cada uno tenía un método diferente para realizar la pieza. Antoine había utilizado procedimientos aleatorios, y eso había generado la necesidad de hacer tres sonidos a la vez, todo un truco teniendo en

cuenta el tipo de sonidos que había elegido (que implicaba equilibrar algo y golpearlo de dos maneras diferentes con piedras simultáneamente, si no recuerdo mal). Esto requirió algunas acrobacias divertidas, pero al final salió bien. Thomas Stiegler hizo sonar cada piedra con su violín, entrelazando guijarros con cerdas de arco en las cuerdas, dejando caer pequeñas piedras sobre el cuerpo; era como una sinfonía en miniatura en un violín. Burkhard arrastró una gran piedra con mucho cuidado por el suelo del taller durante mucho, mucho tiempo. Los sonidos de Kunsu Shim debían producirse todos en un período de unos dos minutos, 55 minutos después de que comenzara la grabación. Se sentó sin ningún movimiento visible (hasta donde pudimos ver, ninguno en absoluto) durante los primeros 55 minutos y luego, en silencio, casi inaudiblemente, produjo diez sonidos extremadamente delicados con unos pocos guijarros muy pequeños y un poco de tela. Jürg Frey, como alguien que había interpretado muchas piezas de Wolff, había decidido, al estilo de Wolff, hacer que algunos de sus sonidos dependieran de las acciones de otros, sin que lo supieran las personas que tocaban. Por casualidad, esto había creado una situación en la que el signo que indicaba el comienzo y el final de un sonido (es decir, las acciones de dos intérpretes diferentes) requería que frotara suavemente dos piedras de buen tamaño una sobre otra durante casi media hora. Al final de este tiempo, Jürg estaba cubierto de polvo blanco.

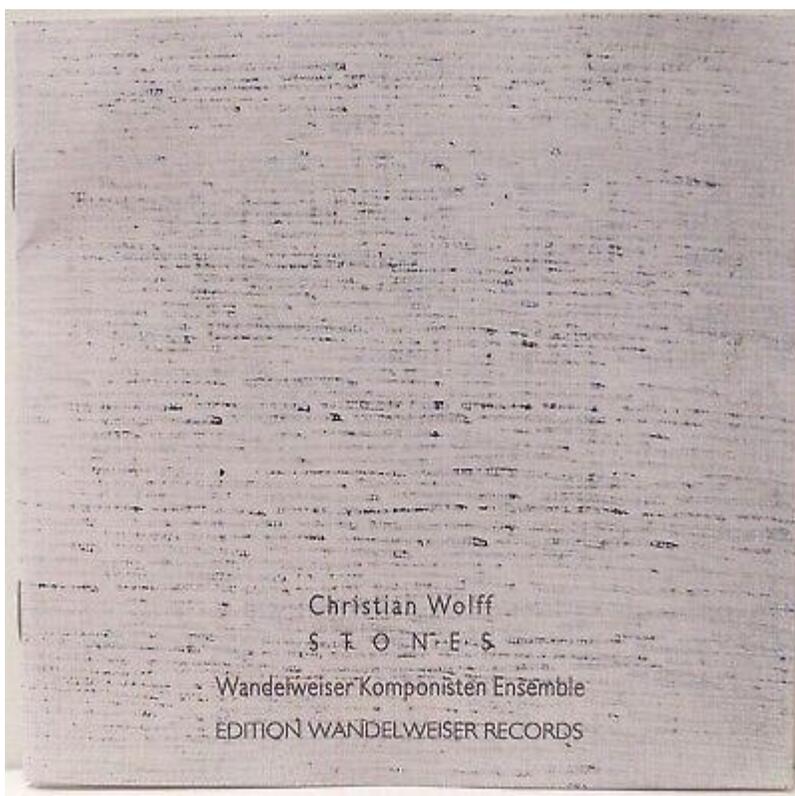


FOTO 6. stones (portada CD /ida maibach)

Escuchar un disco de Wandelweiser

La realización de esta grabación y, especialmente, la idea de que la *publicaríamos* (como sucedió en 1996) refleja una de las características más importantes del pensamiento que se estaba desarrollando dentro de Wandelweiser. Obviamente, una grabación es diferente en muchos aspectos de una actuación en vivo. La diferencia más profunda en mi opinión es cómo uno la experimenta. Un concierto es una serie de momentos en los que algo indefinible pasa a través del sonido y entre las personas. Los momentos son sensorialmente inmersivos (imágenes, sonidos, sentimientos, olores, sabores), pero impermanentes. Pero con una grabación tienes una relación. Puede ser una relación breve, y puede entonces parecerse un poco a una actuación. Pero las mejores grabaciones son duraderas en su propia forma particular y repetitiva.

Una grabación también es un artefacto al que no le importa lo que hagas con él. Puedes escuchar la misma canción 500 veces; puedes negarte a abrirla (véase la reseña de Brian Olewnick de *Sectors (for Constant)* de Sean Meehan); puedes colgarlo en la pared, venderlo o tirarlo.

Con la grabación, el sonido se almacena para su *uso*. ¿Cómo se utiliza una grabación como la de *Stones*? ¿Se escucha simplemente como cualquier otra cosa (perfectamente posible en este caso) o se encuentran formas de escucharla que se adapten a la grabación de otras maneras: por ejemplo, poniéndola todo el día a bajo volumen (para que se pueda olvidar, excepto esos pocos momentos en los que un sonido sale a la superficie, recordándote que sigue ahí) o poniéndola tan fuerte que se oye *todo*.

En otras palabras, la grabación puede considerarse *abierta*, algo así como un instrumento: un instrumento particular que produce un conjunto limitado de sonidos que, no obstante, pueden tener una relación variable con el entorno en el que se tocan. Aunque hay muchos discos en el catálogo de Edition Wandelweiser que pueden funcionar como experiencias auditivas bastante normales, su presencia junto a otros como *Stones*, *calme étendue (Spinoza)*, *Branches*, *silent harmonies in discreet continuity*, *exercice 15, ein(e) ausführende(r) seiten 218 – 226*, *phontaine*, *Transparent City*, e *im sefimental* (por nombrar sólo los más obvios en esta dirección), crea una doble trayectoria interesante: desde la grabación como *concepto* hacia su uso como música y, a la inversa, la invitación al oyente a experimentar a su manera con la forma de experimentar la música presentada de manera más tradicional. (No quiero sugerir que Wandelweiser posea o haya establecido esta categoría, sólo que juega un papel en cómo experimento la música en cualquier disco de EW).

La primera década

Así que, después de un tiempo, cuando empezaron a darse conciertos (en Düsseldorf, Aarau, Zürich, München, Chicago, etc.) y a publicarse discos (con una avalancha inicial de ocho en 1996), el grupo empezó a recibir cierta atención en la prensa de música nueva de habla alemana y en varios festivales de música. La presencia de Radu Malfatti (aún no conocía nada de su trabajo como improvisador) y de Manfred Werder (que acababa de regresar de unos años en París) se hizo sentir. En esa etapa (finales de los 90), Wandelweiser parecía algo muy alemán, no solo como base de operaciones, sino como lugar donde ocurrían la mayoría de las cosas. Esto era irónico, ya que la mayoría de los miembros no eran de Alemania. (Aquí tengo que añadir que el “contingente suizo” de Jürg y Manfred hizo mucho para asegurarse de que Wandelweiser no fuera *solo* algo alemán, con muchas series de conciertos fuertes y memorables en Aarau y Zürich.)

A menudo me he preguntado sobre este desembarco en Alemania. Puede tener algo que ver con la alta estima que se tenía a la vanguardia estadounidense en Europa, y en particular en Alemania, en comparación con el estatus que tenía en los EE. UU. en ese momento. A menudo tuve la impresión de que Cage, Feldman, Wolff, Lucier y los demás habían tenido un mayor impacto en la vida musical de finales del siglo XX en Europa central que en los EE. UU. La situación musical en los Estados Unidos, al menos en la música clásica y el jazz, se había inundado de voces más conciliadoras: el minimalismo de Glass y Reich, luego las actitudes neorrománticas adoptadas por la mayoría de los compositores académicos; en el jazz, esta tendencia fue simbolizada por Wynton Marsalis (coincidiendo con una aparente falta de impulso del free jazz y muy poca música improvisada). Mi amigo, el musicólogo Volker Straebel, ha llamado a este período “la muerte de la vanguardia americana” –y eso era exactamente lo que se sentía. Así que Europa en general, y Alemania en particular, con sus grandes recursos para la cultura (incluso ayudando a empresas marginales como Wandelweiser) era un terreno más fértil.

En Alemania, Wandelweiser tenía dos centros de actividad. Antoine, Kunsu, Marcus, André, Eva-Maria, el percusionista Tobias Liebezeit, el pianista John McAlpine, el artista Mauser y, durante un tiempo Carlo, su mujer, Normisa Pereira da Silva y Radu, todos ellos vivían en Düsseldorf y sus alrededores. Thomas Stiegler no estaba muy lejos, en Frankfurt. Antoine organiza una serie de conciertos en el Kunstraum de Düsseldorf desde 1993. Allí se han celebrado una gran cantidad de conciertos de Wandelweiser (la lista en sí misma sería un ejemplo de ello; basta con leer cómo cambian los títulos a lo largo de los años para que resulte interesante, al menos para mí). Parecía que había suficiente presupuesto para reunir a los músicos, y con el paso de los años muchos de nosotros hemos llegado a sentir que este lugar es un segundo hogar musical. (Solo necesito cerrar los ojos para escuchar el sonido de las habitaciones con el clarinete de Jürg Frey resonando en ellas.)

El artista Mauser (sobre el que hablaré más adelante) tenía su estudio en la cercana Colonia y este fue otro lugar frecuente de actuaciones en la primera década. Era un espacio de estudio muy sencillo, bastante grande y extremadamente agradable en el patio de un edificio de apartamentos en una zona relativamente tranquila de la ciudad. Aquí la práctica de los conciertos de un día (*Ein Tag*), desarrollada por Mauser y Antoine, realmente encontró su lugar. Durante un tiempo, estos eran eventos anuales -e increíbles-, donde se realizaban piezas muy largas o colecciones de piezas junto con trabajos basados en el tiempo en otros medios: performances e instalaciones de artes visuales, video, danza, etc. Muchos venían y pasaban unas horas allí, para ver algo de la actuación, y para relajarse en el patio bajo el enrejado y tomar *Kaffee und Kuchen*. Otros pasaban casi todo el tiempo siguiendo la actuación, aunque a menudo no sucedía nada. Aunque sólo pude participar ocasionalmente en eventos allí, los días en Mauser están fácilmente entre mis experiencias artísticas más memorables.

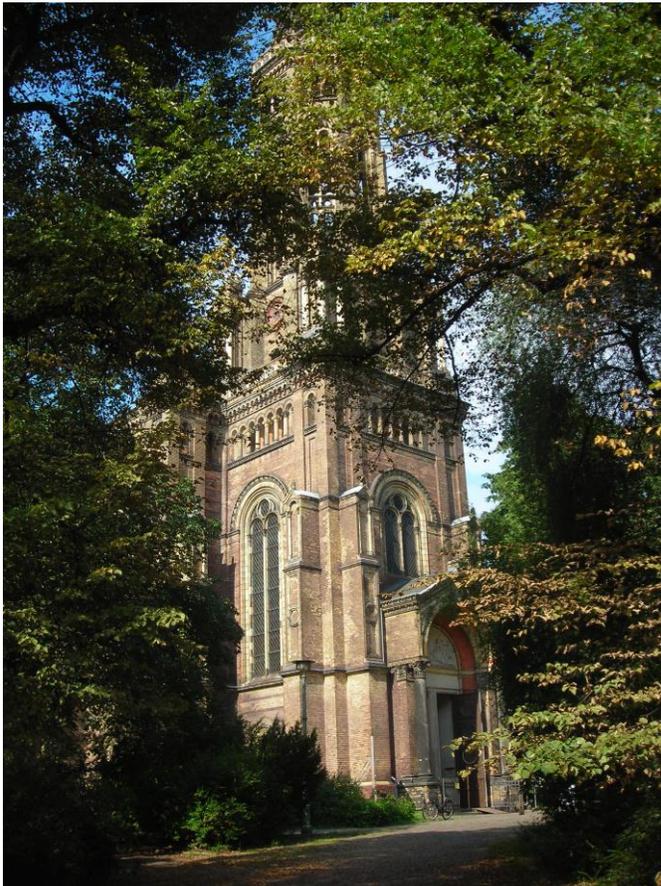


FOTO 7. zionskirche (n. carrasco, 2012)

El otro centro de actividad era Berlín. En la primera década, la *Verlag* (palabra alemana para editorial) estaba allí, albergada por Burkhard en su negocio. Las grabaciones (como *Stones*) se hacían en el estudio de Burkhard o en una antigua iglesia cerca de su casa en el campo a pocas horas de distancia (Hohenferchesar). Los antiguos miembros Makiko Nishikaze, Chico Mello y Klaus Lang también vivían en Berlín, al menos parte del año. Yo estuve cerca durante la mayor parte de un año en 1998/1999 gracias a una beca del Künstlerhof Schreyahn. El musicólogo y amigo íntimo de varios miembros del grupo, Volker Straebel, vive allí. A finales de 1996 Carlo se mudó a Berlín. Allí, junto con el artista Christoph Nicolaus, creó una de las situaciones "fundadoras" de Wandelweiser. Este proyecto, llamado *3 jahre – 156 musikalische ereignisse – eine skulptur* (3 años – 156 eventos musicales – una escultura) tuvo lugar en el coro de la Zionskirche (en Mitte, justo enfrente del apartamento de Carlo, Normisa y su hijo pequeño Matheo), todos los martes durante 3 años, siempre a las 19:30 horas en punto. Cada concierto incluía el estreno de una nueva pieza solista de 10 minutos (más la rotación de una de las piezas de la escultura de Nicolaus, que consistía en postes de piedra de diferentes longitudes colocados sobre el viejo suelo de madera del balcón). Aunque algunos amigos ajenos al grupo escribieron obras (entre ellos, Peter Ablinger y Wolfgang von Schweinitz), la abrumadora mayoría de las nuevas piezas procedían de compositores de Wandelweiser. Me atrevería a decir que si ves una pieza solista de diez minutos en el catálogo de EW de 1997 a 1999, fue escrita para este proyecto. En total, durante los tres años, miles de personas asistieron a los conciertos y tuvieron su primera experiencia con esta música. Peter Ablinger me describió una vez el placer que sentía al viajar una hora en el metro para escuchar un concierto de diez minutos (y luego ir a un café o un pub, donde a menudo se producían largas discusiones).

En cualquier caso, incluso en Alemania, teníamos que vivir con un presupuesto muy limitado. Todos los discos y las actuaciones (después de la ronda inicial) sólo se produjeron porque algunos miembros del grupo encontraron una pequeña oportunidad de hacer algo. Un espacio disponible cerca, el interés de algunos intérpretes creativos, un poco de dinero de subvención: en suma, nada parecido al financiamiento de un festival de música de tamaño medio ya sería suficiente para varios eventos Wandelweiser densamente concurridos. (Un ejemplo típico sería una semana en Düsseldorf con conciertos todas las noches y dos el sábado y el domingo, con nuevas piezas ensayadas por varios grupos del conjunto).

Cuando miro hacia atrás y veo todos los eventos que tuvieron lugar a lo largo de los años (ciertamente cientos, con probablemente cerca de mil piezas interpretadas), me sorprende lo mucho que se puede hacer con poco o nada de dinero (todavía es así) y relativamente poca atención del público.

Diferentes estéticas bajo un mismo techo

En este punto creo que debo mencionar que Wandelweiser no encarna, en lo que a mí respecta, una única postura estética. Sin duda, desde afuera parece haber un conjunto de características compartidas, incluido un interés en el silencio, la duración y la extensión radical de las ideas de Cage y el trabajo que siguió a partir de ellas. De hecho, hace catorce años, estos podrían haber sido términos más fáciles de aplicar a (gran parte de) la música, pero incluso entonces había muchas ideas diferentes sobre hacia dónde se dirigía la música, así como importantes diferencias en gustos y posturas filosóficas.

A continuación, se incluye una lista de algunas de las cosas que recuerdo haber discutido con la gente en los primeros años (y esto podría ayudar a sugerir cuán diverso era el conjunto de influencias y condiciones):

- Había varias ideas diferentes sobre qué obras de Cage eran las más valiosas. No solo *4'33"*, sino las *Number Pieces*, *0'00"*, *Roaratorio*, *Music for ___*, las *Variations*, *Empty Words*, *Cheap Imitation*, el *String Quartet (in Four Parts)*. Lo que parecía estar en juego aquí no era solo el estatus del silencio, sino la relación entre el silencio y el ruido ("el ruido del mundo"), y la función del tono dentro de ese continuo. El importante ensayo de Beuger *Grundsätzliche Entscheidungen* (1997) trata directamente de esta cuestión.



FOTO 8. christian wolff

- La música de Wolff fue fundamental para muchos de nosotros. Christian estuvo presente en la reunión de Boswil en 1991, donde Antoine conoció a Jürg Frey y Chico Mello. (Jakob Ullmann, Urs Peter Schneider, Ernstalbrecht Stiebler y Dieter Schnebel también estuvieron allí. Manfred Werder estuvo entre el público en uno de los conciertos). Wolff también ha sido un gran simpatizante de nuestra música y muchos de nosotros hemos trabajado estrechamente con él en su (y nuestra) música. Gran parte de su música intenta aprovechar el poder creativo de la interpretación de una manera explícita. Christian había sido amigo cercano de Cornelius Cardew, había trabajado con la Scratch Orchestra y había tocado con AMM, pero esta característica ya estaba presente en su música bastante temprano, por ejemplo en su *For 1, 2 or 3 People* (1964). Si bien no llamaría improvisación a lo que sucede en esta pieza, sí implica una toma de decisiones en el momento que las personas que han trabajado en situaciones improvisadas reconocerían de inmediato. En el fondo, y creo que esto se aplica aún más a la música de Wolff (donde se la ha estudiado de muchas maneras diferentes) que a la de Cage, existe una comprensión de la composición como un punto de parada, en lugar de un punto final, en todo el proceso de creación musical. Para muchos de nosotros (¿todos nosotros?), Wolff resultó ser una fuente de inspiración más profunda para hacer nuevas obras que Feldman. (Lo cual no quiere decir que la obra de Feldman no sea hermosa o útil para algunos de nosotros: lo es).

- Desde el principio, hubo y sigue habiendo una curiosidad constante por la profundidad y amplitud de la tradición experimental, estadounidense o no, con un interés especial en algunas de las obras radicales y oscuras. Antoine tiene un don especial para descubrir obras radicales poco conocidas. Conocí a Tomasz Sikorski, Michael von Biel, Maria Eichhorn, Robert Lax, Alain Badiou e incluso a Douglas Huebler gracias a él (esta lista podría extenderse mucho más). Gracias a Antoine, en un reciente evento de Wandelweiser, se interpretó *Piano Piece* (1960) de Terry Jennings y pareció encajar perfectamente con las piezas de algunos de nosotros. En un concierto en Neufelden (cerca de Linz) este verano, el Wandelweiser Composers Ensemble tocó *Sapporo* (1962) de Toshi Ichihyanagi y casi parecía como si hubiera sido escrita para que la tocáramos nosotros.

- Hemos tenido discusiones ocasionales (pero continuas) sobre las distintas direcciones que ha tomado el jazz y la música improvisada en los últimos 30 años. Esto fue importante en el sentido de que se cruza de muchas maneras con las nociones de indeterminación. Radu, que había trabajado desde Jack Teagarden hasta Paul Rutherford y luego más allá, aportó mucha experiencia y opinión a estas discusiones. Pero para mí también, que crecí en Chicago, tocaba jazz y escuchaba mucha música proveniente de la Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM), este fue un tema especialmente importante. Al principio, no

teníamos idea de que lo que estábamos haciendo tenía mucho en común con lo que estaba sucediendo en la música improvisada; esto vendría después.

- Había una clara conciencia de la importancia de la vanguardia alemana: especialmente Helmut Lachenmann (con quien había estudiado Kunsu) y Matthias Spahlinger (con quien había estudiado Thomas Stiegler). Desde muy temprano, parte del pensamiento sobre los instrumentos y el uso del sonido, y sobre todo del ruido instrumental, estuvo influenciado de manera audible por estas importantes figuras.

Como contrapeso, había un interés por muchas cosas pequeñas y extrañas: el arte y la música de los distintos miembros de Fluxus, fragmentos de poesía (Hans Faverey, Robert Creeley, Fernando Pessoa), la obra de los artistas y poetas de Gugging (especialmente Oswald Tschirtner) o, especialmente en mi caso, la música vernácula estadounidense de los años 1920 y 1930 (territorio de Harry Smith). Para mí, estas diversas corrientes excéntricas se unieron en la obra poética única del poeta italo-austriaco Oswald Egger (que Antoine conoció a través del editor Thomas Howeg, de Zürich).

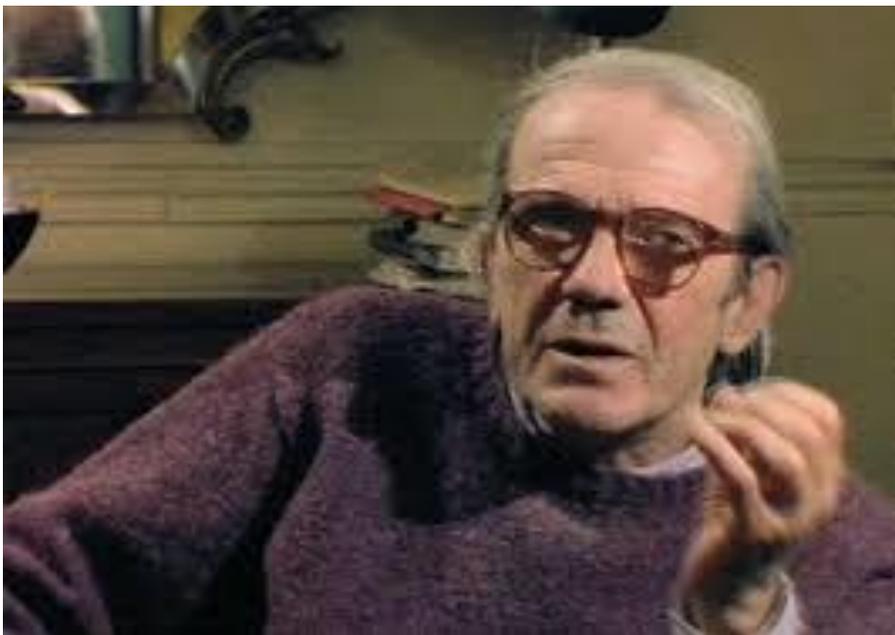


FOTO 9. gilles deleuze (pantallazo de TV, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, ARTE, 1988-1989)

- A lo largo de los años hemos tenido muchas discusiones entre nosotros sobre cuestiones fundamentales en la creación musical. Como algunas de las ideas de las piezas intentan, a su manera, llegar a la raíz de una situación musical particular, a veces ha sido útil utilizar el pensamiento externo. Como señala Gilles Deleuze, la filosofía ha sido, durante los últimos tres milenios, la principal fuente de creación de conceptos. (La ciencia y las matemáticas, en su opinión, crean "funciones", y el arte crea "percepciones": objetos sensoriales para ser percibidos).

Cada uno de nosotros, sin ser nada parecido a un filósofo profesional (somos más bien lectores no profesionales de filosofía), se ha inspirado en el trabajo filosófico. Es muy difícil hablar de esto en profundidad sin sonar pretencioso, así que no lo haré. Sin embargo, no mencionarlo también parecía incorrecto: es una parte importante de la atmósfera de Wandelweiser.

El trasfondo conceptual está presente en gran parte del trabajo que hemos compartido (de nuevo, especialmente al principio). Creo que esto explica en parte por qué, durante ciertos períodos, una intensa actividad se centró en un área particular de la creación musical.

Durante un período, entre mediados y finales de los años 90, varios compositores diferentes trabajaron mucho en la pieza solista. Creo que detrás de ello hay un interés por el número 1. Esto dio lugar a una gran cantidad de piezas muy diversas: explorando la unidad de la estructura temporal (*first music for marcia hafif*, *stück 1998, für sich*), estar solo (*tout à fait solitaire*), las características sonoras de un instrumento (*die geschichte des sandkorns, kammerkomplex, mind is moving, die temperatur der bedeutung*), una extensión de tiempo ilimitado (*calme étendue, ein(e) ausführende(r)*) o la desaparición total del tiempo percibido (*ins ungebundene, a certain species of eternity*) – por mencionar algunas de las muchas obras. Algo que siempre me ha llamado la atención de estas obras es la presencia tangible del intérprete cuando no está tocando. Esto es algo que nunca se comunica en una grabación: la continuidad del sonido y el silencio la lleva la persona en particular, cuya presencia singular es más importante que cualquier cosa escrita en la página.

En algún momento, el dúo (o la "dualidad" ["twoness"]) se convirtió en algo común (al principio, sobre todo en la obra de Jürg Frey, pero más recientemente en la de Beuger). Al observar las piezas, uno ve un mundo de diferencia entre 1 y 2, en términos musicales. Es difícil evitar la idea de que dos en la música siempre implica,

como mínimo, relación, si no amor. [*Lovaty, zwischen, dedekind duos, 2 ausführende y two/too.*]

La conversación más importante

Durante el proceso de ensayo se produjeron muchos intercambios importantes. Todos pasamos mucho tiempo conociendo la música de los demás tocándola. El Wandelweiser Composers Ensemble es un grupo de intérpretes simpáticos que, no obstante, aportan su propio estilo de interpretación y pensamiento. Se escribe para individuos, no para instrumentos. Cuando Antoine, Jürg, Radu, Manfred o Marcus tocan en una de mis composiciones, sé que su carácter musical impregnará la obra. Y sé que su forma de tocarla me dirá cosas sobre mi propia pieza que no habría podido saber sin ellos. Incluso la pieza más simple adquiere una curiosa vida después de la muerte, a medida que uno va repasando lo que le pasó en manos de sus amigos.

Como ha dicho Jürg Frey: las conversaciones más importantes no se produjeron con palabras, sino en la música misma, de una pieza a otra; con una persona que iba en una dirección diferente con un material muy similar al que había utilizado la otra. Visto de esta manera, solo al adentrarse en las obras individuales se puede ver la energía que está en juego entre este grupo de músicos: donde las nociones de lo que es similar y lo que es diferente son reemplazadas por trayectorias y tensiones mucho más complicadas (e interesantes).



FOTO 10. radu malfatti

Radu ha resumido brillantemente el encuentro, los puntos en común y las diferencias de esta manera:

Creo que estas cosas [es decir, las ideas de lo que estábamos haciendo] están ahí de todos modos y que las personas "creativas" son solo aquellas que las captan antes que el resto, o las escuchan, o las sienten antes. En la situación de Wandelweiser: ¿quién lo inició? ¿Quién es un "seguidor"? Creo que todos comenzamos a interesarnos en cosas similares, incluso desde ángulos y direcciones muy diferentes y, por lo tanto, nos conocimos y nos reunimos y sentimos un entendimiento mutuo de inmediato.

Un delta de un río

Esa es la imagen que mejor puedo usar para describir lo que comenzó a suceder como resultado de todas estas conversaciones a lo largo de los años, a medida que nuestro trabajo se desarrolló. Lo que al principio podría haber parecido algo así como un único y estrecho arroyo, ha demostrado ser capaz de cierta variedad. Al principio, disfruté del hecho de que nunca estaba muy seguro exactamente de qué pieza estaba escuchando. La superposición y la sensación de un lenguaje verdaderamente compartido fue emocionante e inspirador. Ahora disfruto de poder reconocer, más temprano que tarde, de quién es cada pieza, incluso cuando sigue siendo parte de la misma corriente.

Arte

Antoine me presentó la pintura monocromática de Marcia Hafif, una artista estadounidense. La idea detrás de esta obra era que “un” tipo de material (es decir, un color y un tipo de pintura) ya era múltiple. Es, abstractamente, un solo color, pero en realidad, cuando la pintura se aplica al lienzo a mano, hay muchas variaciones minúsculas en el tono y la textura. El hecho de que la descripción fuera simple pero la realidad compleja, no cayó en los ojos ciegos ni en los oídos sordos. Es interesante lo revelador que puede ser la elección de un artista favorito. A Jürg Frey le encanta la pintura de naturaleza muerta de Giorgio Morandi: y así se hace posible ver en su obra el cambio sutil, cuidadoso e interminable del mismo material básico, cada vez de alguna manera lo suficientemente nuevo como para atraerte y hacerte más consciente de las posibilidades de expresión con medios limitados. No sorprenderá a nadie que Manfred Werder esté fascinado por los artistas conceptuales. Recuerdo

que leía *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972* de Lucy Lippard como si fuera una novela de suspense. Carlo Inderhees ha estado influenciado por la obra de On Kawara (tiene sentido, ¿no?). Aunque me encanta todo ese arte, últimamente mis gustos se inclinan por James Turrell, Juan Muñoz y algunas de las instalaciones de Sarah Sze. Cuando empezaron estos intercambios, tuve la sensación de que habían sucedido muchas cosas en el ámbito de las artes visuales que no tenían paralelo con los avances en la música (Carl Andre, Donald Judd, Sol LeWitt, Dan Flavin, Agnes Martin, etc.). Tal vez, con todo el interesante trabajo realizado en música experimental en los últimos 15 años, esto haya comenzado a cambiar.

La presencia de un artista-músico y dos grandes amigos artistas de Wandelweiser es una parte muy significativa (aunque en los EE. UU., rara vez visible) del grupo.



FOTO 11. mauser en su estudio (marianne hambach)

Mauser se presentó a Antoine en un concierto de John Cage en Colonia a principios de los años 90. Su obra, que siguió evolucionando hasta su muerte en 2006, era una parte importante del ambiente de Wandelweiser. Cuando entré por primera vez en el estudio de Mauser en 1995, al principio pensé que no había arte en él. Mientras estábamos sentados y hablábamos, el sol cambió de dirección y me di cuenta de que había cuadrados muy claros, luminosos de alguna manera, en las paredes. En algún momento quedó claro que no eran solo efectos de la luz, sino obras de arte: habían fijado un papel translúcido muy fino a la pared y el papel captaba la luz en distintos grados, dependiendo del ángulo con el que la luz incidía sobre él. ¿Puede haber algo más sencillo? Pero nada es tan fácil como parece. El arte aparecía y desaparecía mágicamente y parecía tener su propia duración sin énfasis. Mauser tardó décadas

de trabajo muy duro y lleno de incertidumbre para llegar a esta solución: clara en su concepto e increíblemente sensual (lo asimilabas todo con los ojos antes de que tu cerebro empezara a funcionar). Se convirtió en un modelo para el trabajo musical de algunos de nosotros.



FOTO 12. sonnenzeichnungen (nicolaus)

El artista Christoph Nicolaus ha sido amigo íntimo de varios miembros del grupo durante casi tanto tiempo como el grupo ha existido. Christoph realiza muchos tipos de trabajos: dibujo, fotografía, video y otros medios. Gran parte de su trabajo es de naturaleza durativa: recoge gotas de agua de varias fuentes todos los días y las almacena en recipientes de vidrio (donde crean hermosas "nubes" de evaporación); fotografía el mismo lugar en las mismas épocas todos los años (en primavera, verano, otoño e invierno); realiza un dibujo diario utilizando el sol y una lupa para quemar

líneas estrechas y rectas sobre papel (imágenes de color marrón oscuro que, no obstante, conservan la luminosidad del sol). Con su serie *Garonne*, que está en curso, está realizando una gran cantidad de videos de ríos (para lo cual ya ha recorrido gran parte del mundo) siguiendo un principio muy simple: encontrar un puente y filmar directamente desde ambos lados, utilizando el enfoque automático, mientras la batería aguante (creando así una serie de videos de aproximadamente 60 minutos, emparejados para cada río, con el agua fluyendo de arriba a abajo de la pantalla en uno, y de abajo a arriba de la pantalla en el otro). Una instalación presenta una colección de 2 a 6 ríos mostrados simultáneamente, elegidos al azar de la pila. Las diferencias son asombrosas: los colores (todos los tonos de verde, marrón, negro, naranja y azul), el flujo, el viento y el clima, los tipos de escombros; uno nunca imaginaría lo singular que podría parecer cada río. Uno de mis eventos favoritos de Wandelweiser fue la exhibición de estos videos en Berlín en 1998, simultáneamente con la pieza para violonchelo solo de Carlo *für sich*. La música de Carlo y los videos de Christoph se reunían en una profunda armonía, algo que el arte “multimedia” intenta a menudo conseguir, pero que rara vez consigue. Nicolaus ha instalado una hermosa colección de obras de Mauser en su gran apartamento de Múnich y organiza allí conciertos mensuales bajo el título *Klang im Turm*. Actualmente, es uno de los lugares centrales para los eventos de Wandelweiser.

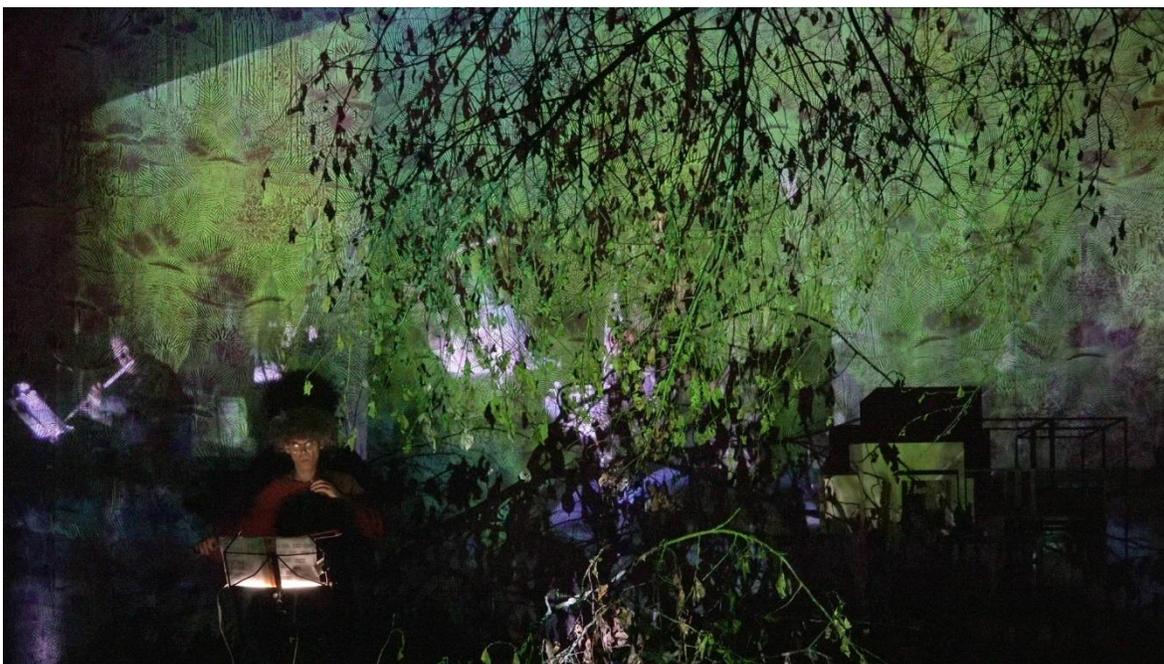


FOTO 13. marcus kaiser (opernfraktal)

El miembro menos clasificable de Wandelweiser es Marcus Kaiser. Es violonchelista, pintor, arquitecto, compositor, constructor/diseñador, creador de piezas sonoras y artista de video. Marcus no hace malabarismos con estas actividades: trabaja en

todas ellas simultáneamente como si fueran parte de un vasto ensamblaje rizomático. Pinta selvas tal como crecen: agregando capa tras capa de verde hasta que se vuelve casi monocromática. Graba capas individuales de sonido regularmente a lo largo de muchos días, hasta que, cuando se reproducen simultáneamente, estas grabaciones alcanzan un punto cercano a la saturación (en el que, sin embargo, las características sonoras siguen siendo distinguibles). Diseña escritorios que sirven como espacios de trabajo en un entorno comunitario. Su trabajo es grandioso en alcance, pero no sobredimensionado; es audaz, pero se presenta con gentileza y humildad. (Estas dos últimas son cualidades profundamente personales que cualquiera que conozca a Marcus reconocerá.)

Clima templado / truenos lejanos (eventos Wandelweiser)

A pesar de que a lo largo de los años ha habido una gran variedad en la ubicación, la estructura y el personal involucrado en los conciertos, el carácter de un evento Wandelweiser tiene algunas constantes: mucha música; muchas discusiones; la sensación de amistad y comunidad amistosa.

Una reacción fuerte de otra persona ("Realmente me gustó/no me gustó, y aquí está el por qué") puede servir para aclarar el propio pensamiento. Sin embargo, en mi experiencia, las interacciones que surgieron de los eventos Wandelweiser, generalmente se han producido en una atmósfera de apoyo general, donde se da por sentado que uno seguirá preocupándose por y para el otro, independientemente de las diferencias estéticas.

Antoine, quien en Düsseldorf ha organizado más eventos Wandelweiser a gran escala que cualquiera del resto de nosotros, siempre ha sido particularmente claro en sus sentimientos sobre este asunto (y él mismo es un buen modelo de actitud): la gente no debería sentirse "herida" por presentar su trabajo o ideas. Las críticas sí se dan, pero a mí me han parecido bastante poco frecuentes en una de estas reuniones. En cualquier caso, con un grupo de amigos cercanos, normalmente se sabe qué piensan de la obra de uno. A largo plazo, las simpatías y las diferencias se harán patentes en las decisiones que se toman en la obra misma (como si las obras individuales fueran parte de un panorama más amplio). Por ejemplo, a partir de mediados de los años 90 se podía seguir el uso del dúo de bombos de una obra a otra, de un compositor a otro: *Ohne Titel (für Agnes Martin)* (Frey, 1994/95), *Fourth Music for Marcia Hafif No. 3* (Beuger, 1997), *Time, presence, motion / one sound* (Pisaro, 1997) –que finalmente se convirtieron en cuatro instrumentos de este tipo en *L'effaçage* (2001) de Malfatti. Una mirada atenta a estas cuatro piezas aparentemente similares revelaría diferencias sutiles pero sustanciales en el enfoque. Aunque cada pieza puede funcionar de forma independiente, también se produce una discusión (sin

palabras) entre ellas. Hay muchas discusiones de este tipo en el catálogo de Wandelweiser.

Nada de esto significa que se eviten los acontecimientos impactantes, sino todo lo contrario. Pero estos tienden a ser impactos producidos por las propias obras. Si pienso en algunos de ellos: la primera vez que experimenté la composición de nueve horas de Beuger, *calme étendue*; el interminable (y a veces hilarante) flujo de pájaros y valles suizos en *Lovaty* de Jürg Frey; la forma en que la densidad de las increíbles pinturas de la jungla de Marcus Kaiser impregna su interpretación del violonchelo; la yuxtaposición radical de control y libertad en *Düsseldorf Vielfaches* de Radu; el resumen de quince segundos de la experiencia orquestal contenida en *2008'* de Manfred Werder (solo por mencionar los primeros cinco que me vienen a la mente), me sacudieron como artista de una manera que ninguna palabra dura podría hacerlo. Todavía estoy lidiando con estos eventos. (En parte, mi festival de verano de dos semanas, la *dog star orchestra*, es un intento de encontrar algún tipo de paralelo North American / West Coast a estos encuentros de conciertos.)

Más allá del impulso creativo recibido de las discusiones y los intercambios de ideas, hubo, sobre todo, el placer de las maravillosas interpretaciones de la música. Además de los miembros del Wandelweiser Composers Ensemble, todos hemos tenido la gran suerte de trabajar con intérpretes cuya dedicación a la música y a la gente que la hace es responsable en parte de la continuidad del trabajo que se está realizando.



FOTO 14. eva-maria houben, john mcaldpine, michael pisaro en el klangraum, jazzschmiede düsseldorf (renate hoffmann korth)

Aquí me quito el sombrero ante un grupo especial de músicos que han mantenido la fe durante muchos años en un espíritu de amistad y generosidad: el pianista John McAlpine, el percusionista Tobias Liebezeit, la oboísta Kathryn Pisaro, la locutora Sandra Schimag, el acordeonista Edwin Alexander Buchholz, el Quatour Bozzini (Clemens Merkel, Nadia Francavilla e Isabelle y Stéphanie Bozzini), la violista Julia Eckhardt de Q-02 e Incidental Music, la flautista Normisa Pereira da Silva, el violonchelista Stefan Thut, el percusionista Greg Stuart, el pianista Jongah Yoon, el pianista Guy Vandromme y el saxofonista Ulrich Krieger. No puedo imaginar nuestra música sin la participación creativa de estas personas.

Algunas afirmaciones sobre la composición (conceptos, estructuras, sonidos)

Llamemos concepto musical a una idea o pensamiento sobre la música a cierta distancia de la materialización de la cosa en sí.

Una composición escrita contiene un concepto de cómo debe hacerse una determinada música. (De esta manera, toda música escrita es conceptual).

En una composición, un concepto pequeño y claro puede ser preferible a uno grande y global. (Para esta forma de pensar, es mejor una pieza que aborde la simple coincidencia o no coincidencia de dos intérpretes que una que busque redefinir qué es la orquestación.)

Se puede encontrar mayor diversidad en una colección de conceptos claros que en una colección de conceptos globales.

Los conceptos claros a veces pueden conducir a resultados desconcertantes: resultados que ponen a prueba los poderes de percepción en algún nivel y son conscientes de esa prueba. Un tipo de placer sonoro está conectado con el esfuerzo que hace la mente del oyente para comprender (o escuchar correctamente) la situación sonora iniciada por la composición.

La situación musical obtendrá *cierto* grado de su estructura de la composición; pero la composición no puede explicar todo. En la obra escrita, se puede decir algo sobre el tiempo, el sonido, el intérprete o el instrumento (o todos ellos), pero es esencial tener en cuenta que gran parte (¿la mayor parte?) de la realidad sonora ocurrirá en la situación misma.

Los intérpretes de la obra son capaces de ser conscientes del concepto y de la estructura dada por la composición, y de tomar decisiones activas al mismo tiempo.

No hay una manera clara y lógica de asignar un porcentaje de creación o responsabilidad a cualquiera de los actores musicales. La música surge como resultado de un conjunto de circunstancias, casi como si, una vez puesta en marcha, fuera la que actúa y piensa.

El proceso que se describe aquí es *independiente* de las nociones convencionales de lo que puede sonar bien o no, lo que es fácil o difícil de captar, o lo que es fácil o difícil de escuchar.

En el mejor de los casos, la superficie de la música (es decir, el resultado sonoro) será lo suficientemente atractiva como para atraer al oyente al mundo de la pieza. Es *dentro* de este mundo donde ocurren los acontecimientos artísticos significativos (momentos que pueden alterar la forma en que escuchamos y entendemos la música).

No hay nada de malo en una superficie hermosa, plácida y serena, a pesar de su contacto con la agitación musical.



FOTO 15 beuger, frey & wolff en la Nenniger Schlosserei, Zürich (silvia kamm-gabathuler, ew website)

¿Dónde estamos ahora?

Con el paso de los años, la red de personas asociadas con Wandelweiser se ha ampliado. Los conciertos regulares que se realizan en Aarau, Düsseldorf, München, Zürich y Los Angeles, junto con los semirregulares en Nueva York, Berlín, Londres, Viena, Chicago y Tokio, han hecho mucho para que la gente conozca la música y se acerque a ella. Dado que constantemente se escribe nueva música y luego se interpreta, los conciertos siguen siendo la primera línea de actividad (y representan mucho más de lo que jamás se podría grabar y publicar).

Como probablemente ya esté claro, la apertura de gran parte de esta obra al sonido ambiental, su duración más que ocasionalmente prolongada y el uso frecuente de la indeterminación significa que en la mayoría de los casos no existe tal cosa como una interpretación “repetida”: la segunda interpretación de una pieza (en un contexto diferente o con intérpretes diferentes) puede parecer un nuevo estreno. Así que todos, incluso después de todos estos años, seguimos encontrando muchas razones para interpretar el trabajo de los demás y a menudo actuamos como defensores del mismo (lo que parece ser algo raro; al menos, rara vez se encontraba en el entorno de la música contemporánea en el que crecí).

Ahora bien, también hay una serie de músicos de una generación más joven que, principalmente a través del contacto personal y la participación en actuaciones, toman a Wandelweiser como uno de sus puntos de partida. Como la influencia es algo tan tenue, sería difícil saber por dónde empezar o terminar una lista de estos músicos. Probablemente sea mejor decir que, para un grupo de músicos más jóvenes, la música de Wandelweiser es parte de la atmósfera de música experimental en la que aprendieron a respirar.

Las recientes grabaciones en CD no son, como en el pasado, una extensión de los conciertos, sino un complemento de ellos. Como se mencionó anteriormente, muchos de los discos más interesantes de EW representan cosas que nunca podrían haberse interpretado como tales. Por poner algunos ejemplos recientes, tanto *too* de Antoine Beuger, con grabaciones de dúos independientes realizadas en Düsseldorf (Jürg Frey e Irene Kurka) y Tokio (Rhodri Davies y Ko Ishikawa) se combinaron para crear una nueva pieza a partir de otras dos piezas, y el disco de interpretación en directo de dúo realizado por Manfred Werder y Stefan Thut no representa las posibilidades disponibles en un espacio de conciertos (*Im Sefinental*). Mis dos discos más recientes en el sello también son ejemplos: ambas realizaciones de *an unrhymed chord* se diseñaron específicamente como grabaciones, y *hearing metal 1* es una obra para percusión grabada.

Quizás sea en este punto donde la música del grupo Wandelweiser comparte algo con algunas grabaciones interesantes de sellos como *Erstwhile*, *Improvised Music*

From Japan, Slub Music, Hibari, Another Timbre, Manual, Cathnor, Confront, Potlatch y otros que parecen ostensiblemente más interesados en la música improvisada. Los lanzamientos recientes de estos sellos también suelen confundir las nociones de medios en vivo y grabados, y desdibujan la línea entre lo que se ha inventado espontáneamente (o improvisado) y lo que se compone (o ensambla) en el estudio. Quizás esta sensación de territorio compartido sea una de las razones por las que los lanzamientos de EW han encontrado un exitoso mercado en los EE. UU. en la distribución de Erstwhile (erstdist).

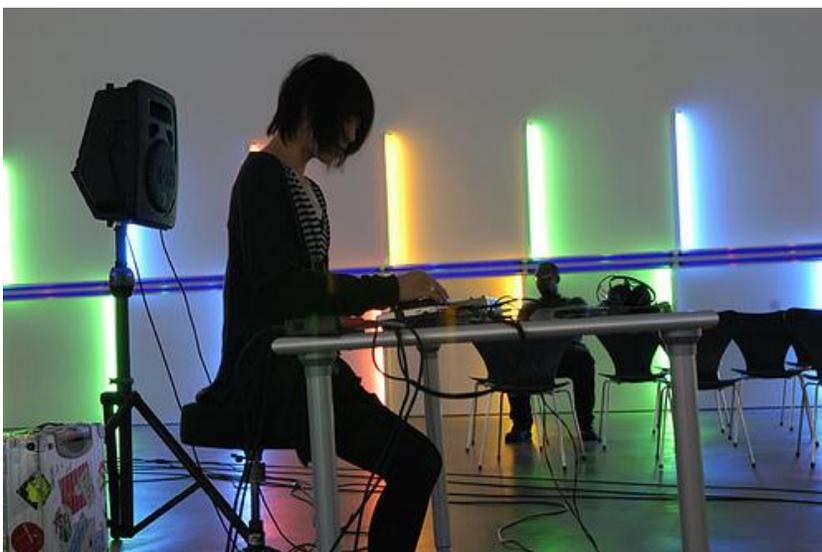


FOTO 16. sachiko en una instalación de dan flavin (yuko zama)

Recientemente he empezado a pensar en la cantidad de superposiciones que existen entre estas iniciativas aparentemente diferentes. No es raro que los improvisadores de hoy en día limiten o fijen aspectos de su interpretación antes de tocar. Uno puede fijar una duración total de antemano (como le gusta hacer a Radu), o llevar sólo un conjunto limitado de materiales o un instrumento (aparentemente) limitado (como el sampler de ondas sinusoidales de Sachiko M). O tal vez una obra improvisada puede encontrarse en un contexto en el que también se han interpretado obras compuestas (una práctica en la que AMM participa desde hace mucho tiempo). Recientemente, en conciertos y grabaciones, las obras de Sugimoto o Cage pueden entenderse como pertenecientes al “repertorio” de un conjunto que con mayor frecuencia improvisa. Si bien creo que es justo decir que hay algo que comparten estas diversas corrientes musicales, preferiría por el momento no decir de qué se trata (en parte porque no tengo idea de cómo llamarlo). En este momento siento que esta área sin nombre tiene un tremendo potencial de cara al futuro.

Música no nacional

A pesar de tener su base en Alemania, Wandelweiser no es un estilo o una tendencia nacional. Resultaba sorprendente que la gente de Austria, Suiza, los Países Bajos, Alemania, Brasil, Corea, Japón y los Estados Unidos sintiera que tenían mucho más en común musicalmente (y a menudo personalmente) que con sus propios compatriotas. La tradición experimental estadounidense había desaparecido (o al menos, no formaba parte de nuestra generación) y estaba siendo reemplazada por otra cosa. Como quiera que se le llame, no era ciertamente el ámbito de una forma nacional de pensar sobre la música o de hacer música. Fuera de los países en los que viven los miembros de Wandelweiser, ha habido un par de desarrollos importantes en los últimos años.

Desde hace casi diez años existe una actividad musical compartida entre muchos miembros de Wandelweiser y músicos experimentales en el Reino Unido. Mi esposa Kathy y yo tuvimos la oportunidad de conocer algo de la escena en Londres en 1996. Mientras ella estaba allí haciendo su investigación de tesis sobre la Scratch Orchestra, tuvimos la oportunidad de conocer y hablar con John Tilbury, Howard Skempton, Michael Parsons y muchos otros (y escuchamos a AMM en vivo por primera vez en Chicago poco después). Durante nuestra estancia en Londres, conocí la música de Laurence Crane, a quien logré conocer en el siguiente viaje. Poco después, Manfred Werder entró en contacto con dos compositores con los que los miembros de Wandelweiser han trabajado a menudo desde entonces: Tim Parkinson y James Saunders. (A esta lista de colaboradores del Reino Unido, también añadiría a los compositores Markus Trunk y John Lely, aunque esta lista está creciendo rápidamente). Los miembros de Wandelweiser han actuado en INSTAL (Glasgow) tanto en 2008 como en 2009, y esto ha llevado a un mayor contacto con la vibrante comunidad de improvisación experimental en el Reino Unido y en otros lugares.

Radu Malfatti vivió en Inglaterra, pero, como suele ser habitual, es un caso especial. Desde su cambio de rumbo musical, muchos de sus amigos de esa época anterior ya no se hablaban con él. Sin embargo, se desarrolló una serie de nuevas asociaciones con una generación más joven, en su mayoría improvisadores de Londres y Berlín, que lo veían como un pionero de un nuevo estilo de hacer música (¡hay demasiados nombres para mencionar aquí!).

La conexión con Tokio

Para cerrar esta sección, me gustaría hablar un poco sobre la relación que se ha desarrollado en los últimos años entre Wandelweiser y algunos músicos de Japón.

Algunos de ellos, en retrospectiva, tenían algo así como un aura de inevitabilidad. Sin duda, para elegir un ejemplo, el enfoque un tanto “no intervencionista” de Toshiya Tsunoda para la grabación de campo (ya presente en las bellísimas grabaciones de 1997) —algo que considero como grabaciones de silencio en estado estable— no está tan lejos de lo que pensamos que en Wandelweiser podríamos haber reconocido (si alguno de nosotros lo hubiera sabido entonces).



FOTO 17. taku sugimoto/radu malfatti (eelen deprez)

Cuando Taku Sugimoto se contactó por primera vez con Radu Malfatti en julio de 2000, tal vez fue algo más o menos inesperado, pero si uno observa por un momento la música que salía de Tokio desde al menos mediados de los años 90 en adelante, hay una sensación de que allí también estaba en juego algo radical, relacionado con la naturaleza fundamental del sonido y el silencio. El mundo de *Opposite* no está tan lejos del de *Beinhaltung*, el de *The World Turned Upside Down* no está tan lejos del de *Dach*. En cualquier caso, como lo demuestra ampliamente su trabajo conjunto (como *Futatsu*), hubo un rápido entendimiento entre estos dos grandes músicos.

Cuando Taku Unami comenzó a distribuir discos de Wandelweiser a través de Hibari en 2004, la música se volvió mucho más conocida (y aparentemente, apreciada) entre los músicos experimentales en Japón. Tanto Radu como Manfred (a partir de 2004) han trabajado allí varias veces, junto con, más recientemente, Antoine. En poco tiempo se han desarrollado algunos hermosos proyectos musicales entre estos músicos, incluyendo más recientemente algunas grabaciones maravillosas: *2006*¹ de

Manfred Weder en el sello Skiti de Toshiya Tsunoda, *A Young Person's Guide to Antoine Beuger* (producido por Sugimoto para su sello Slub Music) y *kushikushism*, un proyecto de dúo de Radu Malfatti y Taku Unami (también en Slub Music).

Antoine me contó una historia que puede ser simbólica o no de la forma en que se entiende Wandelweiser en Japón, especialmente entre los artistas más jóvenes. Cuando Manfred, Radu y él visitaron Tokio en noviembre de 2007, Antoine recibió muchos discos, a menudo sin ninguna etiqueta, de músicos jóvenes. Un músico en particular le dio unos cuantos, explicando en cada caso, cuáles eran “más Wandelweiser” y “menos Wandelweiser”. En uno de los discos “más Wandelweiser”, parecía no haber sonido alguno.

A medida que me he ido familiarizando recientemente con mucha más música hecha en Japón por músicos experimentales del grupo “onkyo” y sus ramificaciones, he vuelto muchas veces a la idea detrás del comentario de Radu anterior. A veces las preocupaciones, si no la música, parecen tan similares que parecen casi idénticas: como si estuviera circulando un grupo de ideas del que nadie es directamente consciente, como si no tuvieran un punto de origen real y fueran capaces de ubicarse en cualquier lugar donde pudieran encontrar un “anfitrión”.



FOTO 18. keith rowe/sachiko m/toshimaru nakamura/otomo yoshihide (yuko zama)

En la música de Sachiko M y Toshimaru Nakamura hay (o puede haber) una quietud tan intensa. ¿De dónde viene? ¿Hasta qué punto está al alcance de los demás? En el trabajo de estos músicos con Keith Rowe encuentro un inspirador paralelo a parte de la música que conocí con mis amigos de Wandelweiser. Sin duda, hay muchas diferencias: la prevalencia de los instrumentos eléctricos sobre los acústicos, el hecho de que la música sea improvisada y los diversos linajes que los músicos tienen dentro de sus tradiciones, por nombrar las más obvias. Sin embargo, la quietud, el silencio y la belleza serena; la sensación de tomarse el tiempo y confiar en que el público se tome el tiempo con uno; la evolución de la obra y la sensación de que se está llevando a cabo una exploración activa; para mí, todo esto sugiere un parentesco más profundo. Quizás el ejemplo más representativo (y hermoso) de esto es el trabajo de estos tres (con Otomo Yoshihide) en el increíble concierto en Berlín el 14 de mayo de 2004, documentado en *ErstLive 005*, particularmente en el disco final.

Cuando pienso en nuestro grupo ahora, y especialmente en el gran grupo de amigos de esta música, me pregunto si algunas de las semillas más frágiles plantadas a mediados de siglo por Cage y la tradición experimental, por ciertos subgrupos dentro de las comunidades de free jazz y música improvisada, y por las silenciosas tendencias experimentales en Japón (Toshi Ichianagi, Yuji Takahashi), después de pasar muchos años en la clandestinidad, han comenzado a cobrar vida: invisiblemente, en todas partes.

Verano/Otoño, 2009

Me gustaría agradecer a Jon Abbey, Manfred Werder, Radu Malfatti y Antoine Beuger por su ayuda con este artículo.

Originalmente publicado en el blog [Erstwords](#) en 2009. Traducción N. Carrasco, revisión M. Lagos. Algunas imágenes fueron cambiadas respecto del artículo original.